AUTORE : **GIOVANNI BERIO IN ARTE *LIGUSTRO***

AUTORE : **GIOVANNI BERIO IN ARTE *LIGUSTRO***

TITOLO: **Surimono omaggio di Ligustro a Hokusai**

Xilografia policroma a 10 colori, anno 1993, anno del Gallo

Tirature: 4 con colori e carte diverse

Tecniche impiegate in uso nel periodo EDO in Giappone:

Nishiki-E	Dipinti broccato, termine con il quale si prese ad indicare le xilografie policrome diffusesi a partire dal 1765 (incisioni su legno di pero o di ciliegio).
Bokashi	Stampa a colori sfumati
Gindei	Impiego di polvere d'argento per dare rilievo a particolari finemente ricavati nella stampa.
Gin-Sunago	Scaglie e polvere d'argento cosparso sulla superficie al fine di ottenere effetti di luminosità su particolari cliché in modo da ricavare stampe perfettamente simili.
Kindei	Colore dato da polvere d'oro per coprire minime parti della superficie della stampa con motivi decorativi.
Kinpaku	Impiego di foglia d'oro al fine di ricoprire superfici anche estese sulla stampa.
Kin-Sunago	Scaglie e polvere d'oro cosparso sulla superficie al fine di ottenere effetti di luminosità su particolari cliché in modo da ricavare stampe perfettamente simili.
Kirazuri	Stampa a mica consistente nell'applicare particelle di polvere di perla e mica al fine di ottenere effetto argentato e brillante. Per la stampa dell'oro e argento.

Legno: Le incisioni per i contorni e per i cliché sono state eseguite su legno di ciliegio (Sakura)

Carte: Pregiate Giapponesi: Tairei, Misumi, Unryu

Misura della stampa: standard giapponesi Shikishi

Sigilli in cinabro cinese

Note: **Autoritratto** inciso da Ligustro

Sigilli firma: in alto a sinistra *Mon Augurale Monaco in meditazione,* in alto a destra *Mon Augurale Molti Colori Moltitudine di colori mi circonda,* in basso a destra *Kio-Shoku Pazzo del colore Ligustro*

Ligustro che incide il suo autoritratto e la foto è stata fatta da Sandro Pesato, fotografo professionista di Imperia

Autoritratto di Hokusai, all'età di 83 anni, contenuto alla fine di una lettera indirizzata ad uno dei suoi editori. Disegno. 1842

Sigilli firma: in alto a sinistra *Mon augurale L'onda di Hokusai*, in alto a destra *anno del Gallo,* in basso a destra *Kio-Shoku Pazzo del colore Ligustro*

AUTORE : **GIOVANNI BERIO IN ARTE *LIGUSTRO***

Ligustro si è da sempre ispirato al maestro Hokusai e, come quest'ultimo ha raffigurato trentasei vedute del monte Fuji, così Ligustro sta realizzando una serie di stampe, con la tecnica Nishiki-e, che raffigurano il borgo di Oneglia (oggi Imperia) immerso in diverse ambientazioni dalle molteplici tematiche.
La ribadita rappresentazione della città natale di Ligustro come soggetto principale sottolinea, ancora una volta, quanto l'Artista sia legato alla sua terra ed alle proprie origini.
Le prime sei opere della serie sono state realizzate nel 2012 mentre *Oneglia con i libri* è stata eseguita nel 2013; *Oneglia con i colori pensanti* , come previsto, è stata ultimata all'inizio del 2014 e nei primi mesi del 2014 - in occasione del suo novantesimo compleanno - inizierà l'incisione dei legni di *Oneglia con i fuochi d'artificio.*

Oneglia con i palloncini

Oneglia con i gabbiani

Oneglia con le farfalle

Oneglia con i fiori

Oneglia con la poesia

Oneglia con la musica

Oneglia con i libri

Oneglia con i colori pensanti

Da appunti di Ligustro presenti presso la Sala Ligustro per ricordare Hokusai

HOKUSAI MANGA E LA SUA GRANDEZZA

Il pittore Hokusai (1760-1849) ebbe una lunga esistenza e aveva settant'anni quando intraprese la grandiosa opera delle «trentasei vedute del Monte Fuji». Si può dire che, fino a quel momento, l'artista non avesse avuto un posto di particolare rilievo tra gli incisori di «Ukiyo-e», assai numerosi in quell'epoca. L'opera, quindi, non fu soltanto il resoconto dell'intera carriera artistica di Hokusai, ma, trattandosi della prima produzione paesistica vera e propria, fu in realtà un progetto gigantesco che faceva il punto sia sulla sua vita sia sul suo vero valore di pittore paesistico. Ci soffermiamo su quest'opera perché rappresenta il compendio di tutta l'esperienza artistica del pittore.

La raccolta di vedute del Monte Fuji riproduce il famoso Monte ripreso da diverse angolazioni. La scelta è però casuale, non predeterminata dalla particolare bellezza che esso poteva rappresentare, ed è dubbio infatti che Hokusai si sia mai veramente recato in quei luoghi. La cosa che si evidenzia particolarmente in questa serie è che tranne poche eccezioni come il «Gaifu-Kaisei» (il Fuji sotto un limpido cielo), ogni dipinto raffigura un'immagine di gente operosa. Sullo sfondo del Monte, a volte maestoso e a volte minuscolo, troviamo immancabilmente delle figure che rappresentano il gesto. Fra le trentasei immagini, ben venti sono quelle viste dalla città di Edo (Tokyo) e dintorni; qui il Monte rappresenta nel paesaggio un elemento caro alla popolazione che vive e che s'industria in questa città. Sicuramente l'obiettivo dell'artista era quello di dipingere il Monte Fuji anche per essere coerente col tema ispiratore, ma ciò non toglie che il suo vero intento sia stato quello di raffigurare la gente della sua città. I motivi paesaggistici e le figure servono a mettere in risalto ora il Monte ora la gente, ed è difficile stabilire se si tratti di un quadro ritrattistico con paesaggio o di un quadro di paesaggio con figure umane, tanto le due componenti si fondono in una totale armonia; il che fa rilevare l'efficace maestria del tutto nuova che l'autore è riuscito a creare per la prima volta. Si può pensare che questa insistente rappresentazione del Monte visto attraverso la vita di gente semplice sia l'espressione del suo amore verso il popolo e verso un animo oppresso della classe dei bottegai artigiani. La questione non è certo estranea alle condizioni socio-politiche della popolazione che in quel tempo si muoveva alla conquista di miglioramenti sociali. Nei suoi primi quarant'anni Hokusai si forma come pittore conformemente all'arte della seconda metà del XVIII secolo; parte di questo periodo detto Tenmei-Kansei (1785-1800), considerato culturalmente il più importante, era caratterizzato da un'arte aristocratica che aveva le sue radici nell'arte corruscante di Genroku (seconda metà del '600 - prima metà del '700) affiancata dagli artisti emergenti che miravano alla riorganizzazione delle strutture culturali promuovendo un nuovo spirito popolare.

E' il tempo in cui il sistema feudale dello shogunato dei Tokugawa comincia a sfaldarsi per i suoi contrasti interni e il disfacimento progredisce ora con celerità ora con rallentamenti ma non s'arresta fino alla restaurazione Meiji. In ogni modo, fra le varie cause della caduta del regime feudale giapponese, quella che non dobbiamo dimenticare è l'acquisizione di elementi dell'arte e della scienza occidentale da parte dei giapponesi. E' noto che nell'epoca di totale isolamento del paese, l'unico approdo aperto all'occidente era Nagasaki. I contatti con gli olandesi attraverso questo porto permisero ai giapponesi di accumulare notevoli cognizioni basate sulla cultura occidentale. Nonostante lo stretto canale che metteva in contatto Nagasaki con l'Europa, in Giappone l'arte occidentale

prendeva piede come un'esplosione: come l'acqua costretta a scorrere in un angusto canale e che si espande poi violentemente quando trova la foce.

Quando nel 1774 Sugita Genpaku traduce «Kaitai-Shinsho (guida di anatomia e dissezione)», Hokusai aveva 14 anni. Successivamente, nel 1778, Satake Shokuzan pubblicò «Gahō-Yōryō», manuale di pittura con l'inserto delle tecniche europee; così anche «Rangaku-Kaitei» (introduzione alla lingua olandese) di Ôtsuki Gentaku nel 1782, e nello stesso anno Shiba Kōkan creava l'incisione su rame. Queste pubblicazioni sono solo alcuni esempi, ma l'impulso che dettero alla popolazione fu invero enorme e inimmaginabile, perché realizzati su buone basi culturali grazie alla larga diffusione del sistema educativo di quell'epoca. Hokusai, che era figlio di commercianti, visse appunto in quell'epoca.

Le visite dei mercantili stranieri, intanto, diventano sempre più frequenti, inducendo il governo a mettere in discussione la società feudale. Questo clima è avvertito immediatamente dagli abitanti di Edo, sede del governo centrale. La loro forza, fino ad allora repressa dal regime feudale, esplode con una tale energia che non basta più un semplice bando governativo per fermarla. Nel contempo, il rapido accrescersi della forza economica e culturale minaccia l'esistenza stessa dell'autorità centrale. Il clima non sfugge agli occhi attenti di Hokusai ed è proprio in quest'atmosfera che si forma il più grande artista popolare.

La cultura degli anni Bunka-Bunsei (1804-1829) sul finire dello shogunato, viene definita in genere dalla critica come un periodo di decadimento, e se ne attribuisce la causa alla vasta diffusione della cultura d'impronta popolare fin nelle sfere più basse. La cultura popolare è sempre stata considerata di natura decadente, pur interpretando questa considerazione storica con un margine di dubbio. In quel tempo la cultura aristocratica si era soltanto affievolita, soppiantata man mano dalla cultura delle classi inferiori che si andava invece sempre più affermando.

E' risaputo che Hokusai pubblicò la serie delle trentasei immagini del Fuji nel 1831, quindi immediatamente dopo il periodo Bunka-Bunsei. E se le figure popolari dell'opera di Hokusai acquistano uno slancio inaspettato, ciò è l'espressione dell'animo umano lungamente oppresso, come si è già detto in precedenza. Bisogna aggiungere che se tali immagini popolari hanno preso vita in queste opere ciò è dovuto anche alla mano sapiente di quel genio che è Hokusai, il cui virtuosismo si è perfezionato con instancabili studi ed esercitazioni di disegno, con acute osservazioni delle figure umane, il tutto maturato nel lungo periodo in cui l'artista viveva come semplice illustratore o come legatore di libri illustrati.

Sulla formazione artistica di Hokusai, *(Catalogo della mostra presso « Istituto Giapponese di Cultura - Roma », Maurizio Bonicatti: «Vita ed opere li Hokusai», 1974, p. 33.)* senza dilungarsi in molti dettagli, possiamo puntualizzare alcuni dati relativi alla sua capacità tecnica nell'abbozzare, poiché questa è la chiave che dobbiamo prendere in considerazione e che inevitabilmente ci porterà a leggere in modo giusto l'opera di «Hokusai-Manga» che stiamo trattando.

Riportiamo qui le sue parole ormai famose: «*Fin dall'età di sei anni ho avuto la mania di disegnare le forme di tutte le cose. Solo dopo aver toccato la cinquantina cominciai a pubblicare in gran numero le mie immagini: ma tutto ciò che ho creato prima dei settant'anni non merita grande considerazione. Solo a settantatré anni ho appreso qualcosa sulle forme essenziali nella natura (animali, piante, alberi, uccelli, pesci, insetti). In conseguenza posso dedurre che sugli ottanta avrò fatto ulteriori progressi; a novanta*

potrò entrare nelle cause misteriose della vita; a cento poi raggiungerei uno stadio perfetto, ed a centodieci infine ogni mio intervento, anche un semplice punto o una linea, verrebbe ad essere animato. Scommetto di mantenere la parola con coloro che vivranno tanto a lungo quanto me per provarlo. Il vecchio folle per amore della pittura». In ogni riga traspare una grande sicurezza di sé insieme ad un illimitato anelito verso la perfezione artistica.

E' risaputo che Katsukawa Shunshō, il maestro del giovane Hokusai, era un eccellente pittore specializzato nel ritrarre gli attori di Kabuki, a! quale si rifecero anche Shunkō e Shun-ei, specializzati nello stesso genere, e che in seguito divennero attivissimi nel campo. Sono di questi anni le prime produzioni della pittura paesistica giapponese, un misto fra pittura realistica europea e pittura tradizionale Ukiyo-e sull'esempio di artisti come Shiba Kōkan che avevano studiato la pittura realistica occidentale. E nel periodo Temmei, anche pittori tradizionali come Kiyonaga adottarono nei loro dipinti di «**Bijin-ga**» (figure muliebri) questa nuova tecnica realistica impiegando solo i famosi quartieri di Edo come motivo di sfondo, cosa questa che conferiva alla tela l'illusione di uno spazio e di una dimensione maggiori. La nuova tecnica per la pittura paesaggistica venne portata avanti da Hokusai e in seguito da Hiroshige, due artisti che danno lustro all'ultimo periodo dell'era Edo, essendo ormai assenti due nomi altrettanto famosi come Utamaro e Sharaku. Fino alla realizzazione della raccolta del Monte Fuji, tuttavia, l'artista non sembrò aver lavorato molto su questo tema. Che cosa fece Hokusai fino a settant'anni? Si è detto che Hokusai dimostrò la sua abilità di disegnatore fin dall'età di sei anni, tanto che il maestro Shunshō gli concesse l'onore di premettere al suo nome il termine «Shun» chiamandolo «Shunrō». Il pittore Shunrō, però, per molti anni (da 20 a 35) non sembrò prestare particolare interesse per i ritratti degli attori Kabuki, eccezion fatta per alcune incisioni di pittura di costume. Dovremmo invece rivolgere la nostra attenzione al fatto che l'artista in quegli anni fece esperienza come illustratore di libri. Le illustrazioni xilografiche venivano inserite nei romanzi popolari chiamati «Kibyo-shi» (copertine gialle), edizioni scadenti non solo per la carta e per la stampa ma anche per il piccolo formato. Si capisce che questo lavoro non dava a Hokusai la possibilità di realizzare appieno la sua abilità artistica. Come incisore di prestigio con la stampa di un unico esemplare non avrebbe probabilmente trovato molto spazio a causa dei molti colleghi più anziani di lui e quindi con poche commissioni. L'attività di illustratore, invece, gli permetteva qualche guadagno e soprattutto gli era utile come esercizio di disegno. E' di questo periodo, come ci riportano i documenti storici, il suo interesse di scrittore di romanzi popolari, ma pare che Hokusai avesse rinunziato a quest'idea ritenendosi di scarso talento. Un'ultima cosa da segnalare in questo periodo su Shunrō, sono i primi tentativi di incisione col motivo di paesaggi, come «Il recinto del tempio di Asakusa», «Fuochi d'artificio sul ponte Ryogoku» e un dipinto di costume paesistico dove compaiono creature mostruose. Tutte queste opere firmate col nome di Shunrō lasciano intravedere la sua straordinaria capacità descrittiva dei futuri lavori come illustratore dello «Yomi-hon (edizione di novellistica)». E' molto significativo che Hokusai avesse iniziato a dipingere i quartieri di Edo a lui familiari prendendo lo spunto dalle pitture paesistiche di tipo tradizionale di Ukiyo-e, in voga in quegli anni seguendo il popolare pittore Toyoharu.

Per quanto riguarda la figura umana, Hokusai si rifà allo stile tradizionale dell'epoca: le figure femminili hanno un corpo esile, occhi allungati, naso a forma di uncino come una pennellata; oppure volti stereotipici perfezionati dal famoso Sharaku. In questi disegni è

difficile scorgere quell'abile disegnatore che in seguito avrebbe creato figure umane così vivide e piene di movimento.

Nelle opere della fase successiva quando egli si firma con il nuovo nome di Sōri, notiamo che l'artista, oltre alla tecnica europea aveva acquisito due correnti delle maggiori scuole giapponesi, Kano e Tosa, e perfino dell'arte di pittura cinese «Min-ga». Il suo sforzo di approfondimento e di ricerca per gli studi più disparati è davvero sorprendente.
Nel decimo anno del periodo Kansei (1798) cambiò ancora il nome, questa volta in Hokusai, nome che portò più a lungo nella sua vita (22 anni fino al 1819) e col quale oggi tutti lo riconoscono. Durante la sua esistenza egli cambiò nome più di venti volte, e traslocò centinaia di volte, comprensibile motivo per considerarlo uno stravagante. Dall'età di 92 anni, il vecchio artista si firmò sovente con un nome che pressappoco suona «Vecchio folle per amore della pittura», firma che abbiamo già trovato nella sua famosa frase scritta nella prefazione all'opera «Cento vedute del Monte Fuji».

Coll'inizio del XIX secolo, cioè dal momento in cui l'artista assume li nome di Hokusai, le opere cominciano a manifestare le caratteristiche che le saranno proprie, prima nella produzione per i libri di «Kyōka» (versi comici), e poi in quella per «Yomi-hon». La moda di comporre versi comici (formati di 31 sillabe) ebbe la sua grande fioritura in Edo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Il fenomeno era un'espressione a suo modo poetica del popolo che si ribellava contro il governo. Le raccolte illustrate e rilegate di questi versi cominciarono a diffondersi insieme alle altre stampe già in circolazione, riscuotendo un certo successo tra i versificatori e i letterati, ed anche tra i ricchi commercianti che le adoperavano come omaggio. Perfino pittori come Utamaro e Kiyonaga si cimentarono in questo lavoro, lasciando opere di notevole valore. Anche Hokusai doveva averci messo un grande impegno, come testimoniano alcune edizioni di alto valore come «Azuma-asobi» (1799) e «Itako-zekku» (1802), opere che rappresentano località famose. Le illustrazioni (figure e paesaggi) sono eseguite con minuziosa esposizione di dettagli e con perfetta tecnica nel creare la spaziosità, servendosi unicamente di tratti lineari e di nerofumo di resina per colore: una maestria inconfondibile che lo rese celebre in tutta Edo. Le famose ventinove località raffigurate nell'«Azuma-asobi» verranno poi riprese come motivi nei futuri lavori delle trentasei vedute del Fuji.

A questa esperienza segue un altro periodo altrettanto intenso: l'illustrazione libraria per «Yomi-hon», Hokusai non aveva mai mostrato fino ad allora molta bravura nelle immagini di Kabuki e nelle figure femminili, tant'è vero che ne dipinse pochissime. Perché mai questa scelta allora? Le spiegazioni sono due: la consapevolezza di non poter mai raggiungere il livello artistico di Utamaro, Kiyonaga o Shunshō, quest'ultimo suo maestro; o perché, essendo uno spirito orgoglioso, ambiva creare un modello del tutto nuovo nella pittura ritrattistica. A differenza delle produzioni per «Copertina gialla» o per i versi comici, «Yomi-hon» trattava generi più prettamente letterari, rimaneggiamenti fra il filone tradizionale cinese di sfondo grandioso e quello di Kabuki con intrecci imprevedibili tra il grottesco e il macabro dove i buoni prevalgono sui cattivi. Questo stile interpretava proprio l'esigenza e il gusto dell'epoca, in particolar modo quello di massa. Di formato più grande e di carta meno scadente, soprattutto con illustrazioni a doppia pagina, «Yomi-hon» offriva la possibilità al pittore di spaziare più liberamente con la fantasia. La novità per il contenuto letterario e per l'accuratezza dell'edizione fece esplodere in lui l'artista sopito. Hokusai sentiva finalmente di aver trovato lo strumento col quale poter estrinsecare tutto il suo essere. A partire dal quarto anno dell'era Bunka (1807) egli si concentrò sulle

incisioni per «Yomi-hon» e pubblicò come prima opera «Chinsetsu-Yumiharizuki » del romanziere Bakin con il quale collaborò per diverse opere. Le produzioni di questo periodo contano cinquanta opere e i disegni eseguiti sono oltre cinquecento, E' vero che la collaborazione con Bakin contribuì ad accrescere la fama di Hokusai, ma, al tempo stesso, accrebbe anche quella del romanziere.

La possibilità di disegnare senza essere condizionato dai testi e la libertà di esprimersi con il proprio linguaggio diedero all'artista sicurezza e autonomia, tanto che alla fine di questa intensa attività Hokusai poteva dire di aver acquisito una padronanza e una facilità tale da disegnare qualsiasi oggetto gli fosse capitato. Nel contempo veniva affinando la sua sensibilità letteraria quando era richiesta, come nei soggetti storici, fantastici o surreali. La sua tecnica così si veniva sempre più perfezionando, il senso della spaziosità mediante i tratti lineari sollecitava la fantasia romanzesca; il suo interesse per le figure umane si accentua e l'artista esplica tutta la sua bravura conferendo loro armonia, ritmo e movimento. L'attività di illustratore gli procura anche un margine di guadagno superiore a quello di incisore di stampe di Ukiyo-e da cui proveniva il suo abituale mezzo di sostentamento ed al quale egli non rinunciò mai, perché una buona parte del guadagno veniva intascata dal suo editore.

Con le pubblicazioni di «Yomi-hon» la sua popolarità si accresce sempre di più; il pubblico apprezza la sua straordinaria arte di disegnatore ed è curioso di conoscerne il segreto. C'era anche un gruppo di artigiani che lo voleva come maestro. A questo successo, certamente, né Hokusai né l'editore erano rimasti indifferenti. Nel 1812 l'artista fece un viaggio nella zona di Osaka, dove incontrò studenti di pittura che lo conoscevano di fama e altri numerosi ammiratori che apprezzavano la sua arte. Maturò così nell'animo dell'artista quella convinzione che il suo destino era quello di corrispondere i sentimenti della gente che lo amava e di guidare i giovani verso un'arte sempre più elevata. Anche su suggerimento dell'editore Hokusai decise di pubblicare tre raccolte, di cui la più celebre è «Hokusai Manga» (1814-1878). Le altre due sono «Ryakuga-sō-shinan» (1812) e «Hokusai Gakan» (1813). Queste raccolte proseguirono anche in seguito.

In giapponese il termine «Manga» corrisponde alla parola «Giga», rappresentazione più o meno comica eseguita in schizzo. «Hokusai Manga», quindi, significa miscellanea di abbozzi per l'incisione e venne pubblicata dopo il soggiorno di Hokusai a Nagoya (1814) dove eseguì 300 disegni presso la casa dell'amico Bokusen. Inizialmente l'opera non era stata concepita come una raccolta. Dopo la prima pubblicazione (1814), «Manga» uscì più o meno con una frequenza di due tomi l'anno. Con il nono e il decimo usciti nel 1819, l'autore pensava di completare il ciclo, ma, visto il successo ottenuto presso il pubblico e forse sollecitato anche dall'editore, decise di continuare facendo uscire altri due volumi, l'undicesimo e il dodicesimo rispettivamente nel 1823 e nel 1834. Hokusai morì nel 1849 e nello stesso anno venne stampato ii tredicesimo volume. Ci furono poi altri due volumi, il quattordicesimo ed il quindicesimo, quest'ultimo uscito nel 1878 dopo la restaurazione di Meiji. Per quanto concerne le case editrici, il primo fascicolo fu curato dalla «Eifuku-ya» di Nagoya, mentre dal secondo al decimo vi fu anche la collaborazione della «Kakumaru-ya» di Edo. L'undicesimo e il quattordicesimo volume non recano il nome dell'editore, mentre il dodicesimo, il tredicesimo e il quindicesimo sono di nuovo della «Eifuku-ya».
Ad ogni modo, il valore di «Hokusai Manga» va considerato nel suo insieme di quindici volumi. Ogni fascicolo è di 55 pagine dal formato di cm. 23 x 16 e i disegni sono di varie dimensioni eseguiti alla rinfusa in uno spazio di cm. 17,5 x 12,4. Come si può vedere da

ogni disegno, l'artista riusciva a cogliere tutti gli avvenimenti dell'universo con una acutissima osservazione sia per un soggetto storico o un soggetto di vita quotidiana o di vita spirituale sia per un oggetto della natura. Il contenuto dell'opera, come si è visto, è di carattere vario e, specialmente nei primi volumi, si trovano opere che non hanno alcun nesso logico. Per esempio, nel terzo volume abbiamo una serie di rocce multiformi, accanto a quattro divinità «Shitennō». Un altro esempio è dato da «Inari» (divinità della mietitura) con accanto altre statue di divinità messe di fronte a contadini che lavorano in cucina. Ancora, egli avvicina creazioni di fantasia ad oggetti presi dalla natura. Più avanti, nel quinto volume, ci imbattiamo nel bozzetto del Monte Fuji visto dal fiume e che funge da studio per una successiva composizione detta «Fuji sotto un limpido cielo», di tipo Ukiyo-e ed eseguito in un unico esemplare. Per quanto riguarda la quantità, si dice che la raccolta comprenda complessivamente 3192 disegni.

Un'altra considerazione interessante è che ogni tomo reca, accanto a quella dell'autore, una prefazione firmata da nomi illustri. Sono più o meno tutti amici o conoscenti dell'artista, tra i quali solo due, Ota Shokusanjin e Ryeitei Tanehiko, hanno lasciato un nome nella letteratura Edo.

Lo scopo della pubblicazione è indicato nell'introduzione di Kozan nel quarto volume. «...Colui che s'accosta alle squisitezze delle cose antiche ha un'arte sublime». Quando il maestro Hokusai, per la perfezione della sua arte, divenne una celebrità nella città di Edo, un gran numero di discepoli e ammiratori si cimentava nell'imitare la sua arte causando in tal modo un rialzo del costo della carta, tanta ne era la richiesta. «Tutti disegnano alacremente e senza sosta. l discepoli sospirano perché i manuali d'arte sono troppo scarsi». Il maestro, sensibile a tutto questo, in ogni suo momento libero disegna oggetti, la natura, gli uomini, gli animali e gli arnesi per soddisfare la sete dei suoi discepoli lasciando loro queste opere come manuali....*(Oka Isaburō, Katsushika Hokusai volume VIII della raccolta di «Ukiyo-e», Shūiei-sha, Tokyo, 1974, p. 85).* E' chiaro che la raccolta aveva un carattere didascalico per i principianti, ma la sua funzione di libro-guida per il disegno, con l'aumentare della popolarità dovuta alle sue qualità artistiche, si era tramutata in un'edizione illustrativa vera e propria. Il valore di «Manga», con il suo apporto culturale all'arte giapponese, non va visto solo come un semplice manuale didattico, ma va anche considerato nel contesto di quel fermento artistico che stava emergendo sul finire del regime feudale: la restaurazione di Meiji. Tanta vivacità tecnica non solo tocca i cittadini di Edo, ma varca il mare e approda in occidente dove ha l'onore di essere paragonata alle tecniche di pittori illustri come Rembrandt, Van Gogh e Goya. La collocazione di Hokusai nell'arte giapponese non è mai stata approfondita e per accertarsene più accuratamente è necessario vedere chi erano i veri acquirenti delle sue opere, e a quali categorie sociali essi appartenevano.

James A. Michener (*J.A. Michener, The Hokusai Sketch-Books, Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 1958, p. 39)* dice che «Manga» veniva messo in vendita per le strade ed era acquistato dai cittadini di ceto medio-basso per il 78% e da letterati dell'alta società per il 22%. A parte la messa in vendita sulle strade, cosa improbabile per la semplice ragione che allora esisteva una corporazione per la vendita dei libri nella città di Edo, i dati delle percentuali indicati da Michener, di massima possono corrispondere alla realtà. La nobiltà dell'epoca, infatti, acquistava poco perché era incline a disprezzare piuttosto che ad apprezzare e questo accadeva anche per le incisioni di Ukiyo-e. E' molto significativo che anche lo storico americano F. Fenollosa, intenditore di arte giapponese, in occasione della

sua visita in Giappone, definì l'opera di Hokusai «una vera degradazione del disegno». Inoltre, l'atteggiamento di discredito da parte della società aristocratica dipendeva forse dal fatto che proprio allora essa andava acquisendo una notevole conoscenza delle scienze naturali mediante le pubblicazioni occidentali clandestinamente filtrate attraverso Nagasaki (*Michener, ibid, p.40*); e se a qualche letterato le scienze occidentali erano estranee, almeno i classici cinesi gli erano familiari. Per questo la cultura di tipo confuciano della classe altolocata non permetteva di comprendere, né voleva condividere, lo spirito con cui il volgo s'identificava nell'arte di Hokusai o nelle novelle di «Yomi-hon». Non va dimenticato, però, che Hokusai era un buon conoscitore della scienza occidentale e, in particolare, non aveva mai interrotto le sue ricerche sulla tecnica della pittura e della prospettiva. Ciò fa pensare che, benché la massa lo considerasse uno di loro, l'artista apparteneva comunque all'ambito culturale dell'alta società. L'interesse per le tecniche occidentali è dimostrato anche dalla grande attenzione che egli ebbe per le incisioni di rame realizzate da Shiba Kōkan e Ahō-dō-Denzen, altrimenti non sarebbe stato possibile concepire le «Trentasei vedute del Fuji». La grandezza di Hokusai consiste nella sua originalità che è fuori dagli schemi tradizionali feudali e sociali. Ritornando alle sue opere, si può fare un paragone con le opere di Kazan e di Keisai, entrambi considerati i disegnatori più originali di «Giga». Kazan, di famiglia di samurai, aveva iniziato la pittura come mezzo di sostentamento, lasciando però alcune ammirevoli opere nell'arte giapponese. Tra le sue opere, a parte i ritratti realizzati con la tecnica europea, abbiamo una collezione di disegni che raffigura immagini popolari. Indubbiamente l'autore, come il collega Hokusai, vedeva la gente di basso ceto con sentimenti di calore e di comprensione. Soltanto che Kazan, com'è noto ritenuto una delle figure più singolari dell'epoca, si suicidò dopo aver attivamente parteggiato a favore dell'Imperatore contro lo shogunato militare. Anche il pittore di Ukiyo-e Keisai si cimentò nelle produzioni librarie di disegni, ma la sua opera intitolata «Shokunin-Zukushi-Ekotoba» deve essere considerata pittura di costume piuttosto che «Giga». Confrontando la tecnica di Hokusai con quella dei due artisti summenzionati, ci si accorge che la sua arte sembra essere permeata di originalità. Non essendo egli infatti vincolato da schemi tradizionali, il suo disegno è più libero e più moderno e le sue pennellate hanno una maggiore forza espressiva. Hokusai fissò sulla tela la vita della sua gente raffigurandone í gesti nei minimi particolari e la gente lo considerò uno di loro. Oggi, attraverso le sue opere, è possibile comprendere la vita e i sentimenti del popolo che visse in quell'epoca.

Per concludere il discorso sull'artista possiamo qui ricordare come la sua fama sia giunta in Europa. Secondo il critico giapponese Segi Shinichi, studioso di Hokusai (*Segi Shinichi, Hokusai Manga Saijiki, Bijutsu-shuppan-sha, Tokyo, 1981)*, «Hokusai Manga» fu portato per la prima volta in Europa dal medico olandese Philipp Franz Von Siebold (1796-1866) il quale dopo il suo soggiorno giapponese (1823-1829), di ritorno in Olanda, pubblicò un libro intitolato «Giappone» (1832) ricavato dai vari materiali raccolti durante il suo soggiorno. Il fatto al quale si riferisce lo studioso giapponese sarebbe il seguente: tra gli oggetti e il materiale riportati da Siebold ci sarebbe stato anche un «Manga», in quanto il suo libro reca una riproduzione di Hokusai «Stranieri con il fucile» (sesto volume). La cosa è molto plausibile, ma l'episodio rimase li senza seguito. L'evento determinante che fece conoscere «Hokusai Manga» in occidente avvenne vent'anni dopo, quando nel 1856 fu scoperto a Parigi un volume della serie. Un litografo francese di nome Félix Bracquemond un giorno frugando fra le cartacce da imballaggio nella casa dell'estimatore

Delàtre, trovò un volume di «Manga» che faceva da spessore per ceramiche cinesi. Questo fatto sarebbe tuttavia una leggenda perché nel 1856 il Giappone non aveva ancora un trattato commerciale con la Francia. Non sembra quindi probabile che le opere fossero state importate direttamente in Francia dal Giappone, ma forse apparvero a Parigi attraverso l'Olanda come accadde nel caso di Siebold. Comunque Bracquemond racconta che al ritrovamento dell'opera rimase estasiato per la meraviglia e la gioia, e avrebbe esclamato saltellando: «Hokusai! Chi è costui?». La notizia fece immediatamente il giro fra gli amici e i colleghi del litografici ed in seguito l'opera venne ammirata dai rappresentanti del pre-impressionismo fra cui Manet, Whistler e Dogas. «Hokusai Manga» li colpì unicamente dal punto di vista artistico. Per loro, il peso di Hokusai in Giappone era del tutto sconosciuto.

La gente di Edo, dopo essersi deliziata con i bozzetti di Hokusai cominciò a metterli nel dimenticatoio, proprio come accade oggi coi giovani giapponesi quando leggono uno dopo l'altro innumerevoli fumetti per poi accantonarli. Le stampe di Ukiyo-e e «Hokusai Manga», però emigrarono fra le carte d'imballaggio approdando sul continente europeo. Forse la stessa sorte toccò alla grandiosa opera «Le trentasei vedute del Monte Fuji».

MASAAKI ISEKI
Direttore dell'Istituto Giapponese di Cultura
Traduzione della signora Asako Hiraishi Amati
Roma, 1986

NOTA: Questa stampa di tipo *Surimono* è stata eseguita per gli amici intimi. Nel Giappone del tardo periodo Edo, c'era l'uso di produrre uno speciale *surimono* per festeggiare particolari ricorrenze nell'attività di circoli culturali o eventi simili di livello. Questi oggetti, da qualcuno definiti *kubarimono* (stampe omaggio pregiate) erano xilografie a tiratura molto limitata, come i nostri esemplari numerati, eseguite su cara pregiata ed arricchite con le più preziose raffinatezze incisorie; fuori commercio, venivano distribuite a membri e sostenitori di circoli o a famigliari. Ligustro riprende con questa sua insuperabile abilità che gli è propria, la simpatica usanza giapponese.

(Estratto relazione Prof. Adriano Vantaggi, nato a Genova nel 1949 dove vive e lavora. Ha vissuto in Giappone dal 1973 al 1975 con borsa di studio del Ministero della Pubblica Istruzione. Si è laureato in lingue e civiltà orientali presso l'Istituto Orientale di Napoli e tra i migliori allievi del Prof. Adolfo Tamburello. E' un "Yamatologo" molto quotato. Già consulente del Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone di Genova, autore di numerose pubblicazioni e traduzioni dal giapponese. Accanto ad altri studi, si dedica da anni allo studio della storia dell'antica xilografia giapponese. Collabora inoltre con associazioni culturali dedite all'insegnamento delle arti, della storia e della letteratura orientali)

I preziosi biglietti "giapponesi" AUGURI SI DICE "SURIMONO"

Nulla di più esatto dell'affermare che i *surimono* sono i più bei biglietti d'auguri e di circostanza mai realizzati. Queste "cose stampate" (è la traduzione letterale) venivano prodotte in Giappone tra la metà del Sette e la metà dell'Ottocento in occasioni molto particolari e non per il mercato, ma per circolazione privata.

C'era a quei tempi una gran passione per i circoli letterari patrocinati da ricchi mercanti; samurai, editori. Ci si riuniva periodicamente e si facevano gare di poesia e calligrafia. In queste occasioni un pittore, a volte anche un poeta o un calligrafo, creavano una silografia a commemorazione dell'evento. In poche copie, impressa con tecnica raffinatissima e costosa, a molti colori, con aggiunta di polvere d'oro, argento, mica, a volte con l'inserzione di schegge di madreperla o altro materiale prezioso, era riservata alla diffusione fra i membri del circolo.

L'inizio dell'anno, corrispondente, secondo l'antico calendario lunare, al primo giorno di primavera e, grosso modo, alla metà di febbraio era il momento più propizio. Vi si facevano coincidere altre occasioni da immortalare coi *surimono*: la fondazione di un nuovo circolo, il mutamento di un nome d'arte, il passaggio di un attore a ruoli più importanti, secondo la rigida gerarchia teatrale di allora come di oggi, con l'assunzione di un nuovo nome-titolo.

I soggetti sono tutti impregnati di metafore e allusioni come le poesie che li accompagnano e i 'più .grandi artisti vi si sono cimentati. Alcuni, anzi, non hanno prodotto che *surimono* nella loro carriera grafica.

Pressoché ignorati dal grande collezionismo per molto tempo sono divenuti ormai uno degli argomenti di studio più appassionanti nel settore della silografia nipponica, anche per il gran numero di falsi d'epoca che sono stati individuati. In Italia hanno raggiunto l'apice della notorietà con la mostra che Helena Markus ha curato per il Centro Piemontese di Studi sul Medio ed Estremo Oriente a Torino due anni fa.

Roger Keyes è senz'altro lo studioso che, negli ultimi anni, ha maggiormente approfondito le ricerche su queste affascinanti opere dell'incisione. La pubblicazione, ora, per i tipi di Philip Wilson del monumentale *The Art of Surimono* costituisce un punto miliare non solo nella loro conoscenza in senso tecnico ma in rapporto ai vari ambienti letterari oltre che artistici e al peso esercitato nel mondo culturale in genere del Giappone proto-moderno.

The Art of Surimono è basato sullo studio della raccolta nella Chester Beatty Library di Dublino, una delle più importanti del settore non solo, per la rappresentatività, ma per la qualità e condizione delle prove. Sir Chester Beatty, che principiò la collezione nel 1954, affidandone la costituzione al massimo esperto vivente del settore, **Jack Hillier**, pose una condizione fondamentale e inderogabile: la perfetta condizione delle incisioni da acquisire.

Ma il lavoro di Roger Keyes non si limita, come del resto si può notare anche dall'altro volume di poco anteriore a questo: *Surimono*, a uno studio testuale delle singole opere. Lo storico dell'arte americano è invece preoccupato di fornire strumenti preziosi sull'intricato mondo dei circoli letterari, sulla loro implicazione con quello dei pittori e degli editori d'arte. Il libro contiene, oltre alla dettagliata catalogazione di centinaia di opere e alla lussuosa riproduzione di parte di esse, una appendice sui poeti (in alcuni casi sarebbe più equo dire scrittori di poesie) che iscrissero i loro versi, sul *surimono*.

Preziosissimo è l'accurato, specifico capitolo sulle copie d'epoca dei surimono quadrati di cui l'Autore ha ricostruito pazientemente i modi e i luoghi di provenienza sulla base di molta ricerca e di documenti rinvenuti in Giappone.
prof. Gian Carlo Calza

Roger S. Keyes, The Art of Surimono. Privately published Japanese woodblock prints and books, 2 vv. Sotheby, sterline 150.oo
Idem, Surimono. Privately printed Japanese prints, pp. 199 ill. Kodansha. Internationa, US 50.oo.

Laureato all'Università di Pavia. Tesi: L'influenza dell'India nella formazione dell'Inghilterra moderna. Harkness Fellow del Commonwealth Fund of New York (1966-68). Vincitore della Fulbright scholarship del Governo americano (1966). Professore di Storia dell'arte dell'Asia Orientale presso l'Università di Venezia (dal 1971). Direttore dello Hokusai Centre for Japanese Arts dal 1990. Fellow della Japan Foundation (1975, 1995).Visiting Scholar - Columbia University (1989-90). Direttore dell'Hokusai Paintings Project - Università di Venezia e dell'Italian National Research Council (Catalogazione delle opere di Hokusai nelle collezioni europee). Consulente per la XIX Esposizione Internazionale Identità differenze, Triennale di Milano, 1996. Dal 1°novembre 2000 è membro del Senato Accademico dell'Università "Ca Foscari di Venezia", nonché Presidente del Corso di Diploma Universitario per Traduttori e Interpreti, sede di Treviso.

I *surimono* (lett. "cosa stampata") sono tra gli esempi più raffinati di silografia policroma apparsi dal primo decennio del Settecento. Di formato variabile, realizzati su piccoli fogli quadrati, piuttosto che in sottili strisce di carta verticali, o sviluppati orizzontalmente in grande dimensione (fino ai 57 cm), e dunque ripiegabili, erano perlopiù richiesti da committenze private, circoli letterari o poetici, case da tè, singoli individui. In comune avevano il fatto di essere pensati per un'occasione particolare, oltre che prevedere l'unione di pittura e calligrafia, spesso di versi poetici *kyók*a. Tuttavia la varietà di stili e soggetti rappresentati rispondeva all'utilizzo per cui erano concepiti, così che un *surimono* poteva divenire un semplice biglietto augurale, un invito a un concerto o a uno spettacolo teatrale, a un raduno poetico o a una cerimonia del tè, ma poteva anche essere un calendario illustrato, l'immagine da offrire al tempio o la commemorazione di un evento. In pratica una vera e propria forma d'arte grafica, spesso a scopo pubblicitario, a cui artisti come Hokusai si dedicarono con una vasta produzione che andò crescendo tra la fine del Settecento e gli anni sessanta dell'Ottocento, raggiungendo l'apice tra gli anni dieci e trenta dello stesso secolo. Come abbiamo già visto e scritto, **Ligustro** riprende questa sua insuperabile abilità che gli è propria, la simpatica usanza giapponese

MARCO

marcopolo

1 マルコポーロ
JAN. 1995/500 YEN

総力特集 日本に言論の自由はないのか！

アンタッチャブル事件史。

辰吉丈一郎を潰したのは誰だ！

三浦知良
独占インタビュー3時間。

中森明菜激白！

大アンケート！戦後生れ300人が選んだ
わが青春の、洋画ベスト100。

MARCO

marcopolo

1 JANUARY 1995
CONTENTS

内田有紀 モデル
model Yuki Uchida
ジャンルー・シーフ 表紙撮影
photograph by Jeanloup Sieff G.I.P. Tokyo
安野ともこ スタイリング
styling by Tomoko Yasuno
佐藤富太 ヘア&メイク
hair and make-up by Tomita Sato

世紀の大発見！世にも不思議な臨死体験。

ジェノバの天才浮世絵師は北斎の生まれかわりだった。

芸術には興味もなければ、絵心もないひとりのオリーブオイル製造の科学技術者だった男が、心臓発作で倒れ危篤状態に陥った。不思議な臨死体験をへて、生還してみると彼には尋常ではない芸術魂が宿っていた。そして、誰かに導かれるようにして、版画の世界に没頭していく。驚くべきことに彼には、二世紀前の日本の巨匠の技が備わっていた。

この話の主人公は、ジョヴァンニ・リグストロ・ベリオという七十歳になる男性である。

この不思議な話を聞きつけて、ジェノバから海岸沿いに北上したところにある、港町にあるリグストロ氏のアトリエを訪れてみた。

アトリエは裏通りに面した建物の一階にあった。一見、靴や家具の修理職人の工房のような雰囲気。広さにして十数平方メートルもあるかないかのアトリエには、資料や作品、版木や和紙などの材料がうず高く積み上げられていて、身動きもとれないほど。この穴蔵のようなアトリエで、彼はひとり朝から晩まで一日十四時間作品を作り続けていた。

「今ではごらんの通り、美術書や資料が山とありますが、〈描かずにはいられない気分〉にとりつかれた当初は、私の周りには一冊の美術書もありませんでした。それでも絵を描き始めた最初の頃から、まるで誰かが私の手をとって、導いているような感じでした。私の中にいるその〈誰か〉にとって、私は道具の役割を果たしているという感じなのです。

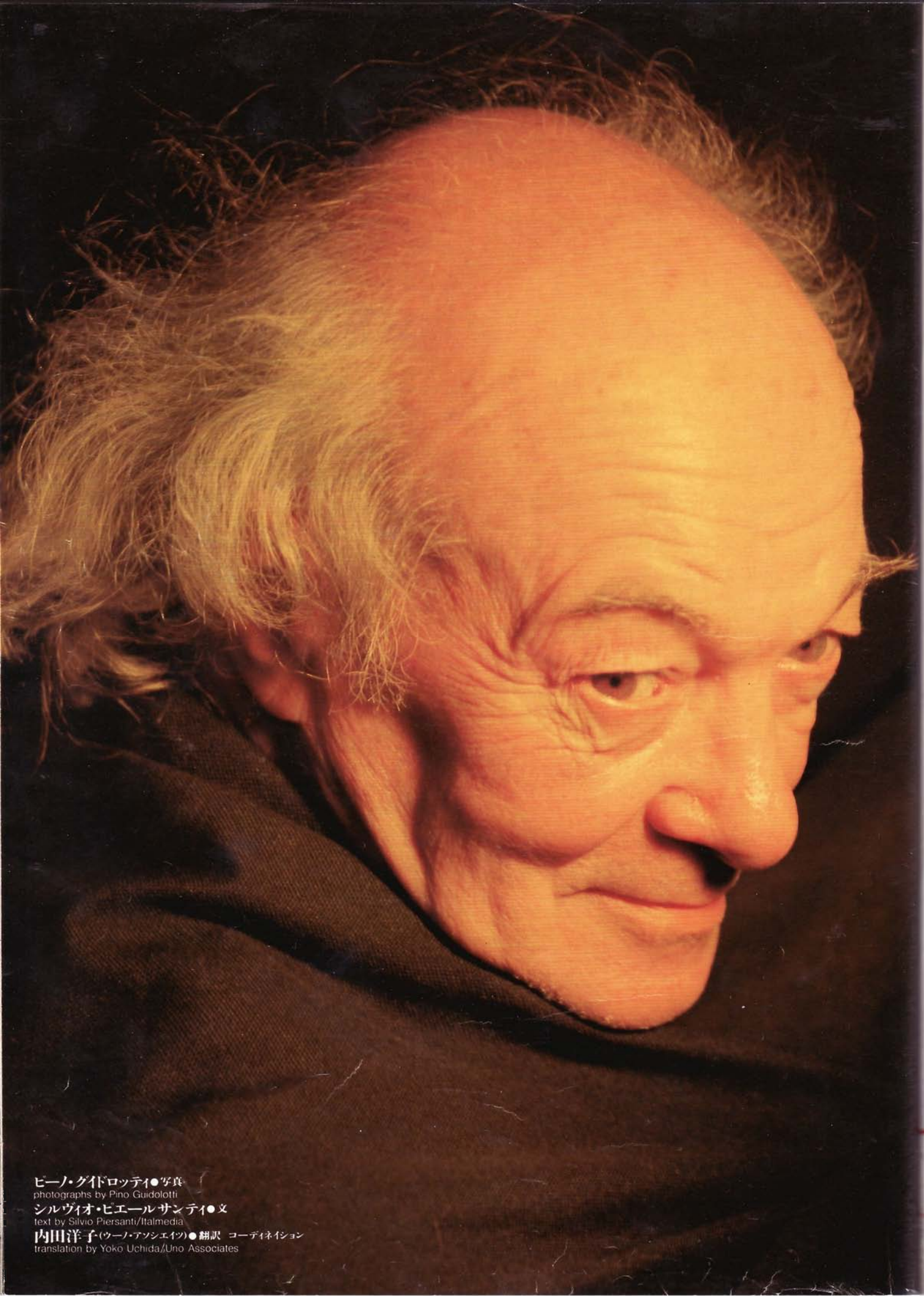
心臓麻痺の危篤状態から意識が回復したとき、ペンを手にしたら、まるでプロの画家のように、いともたやすく素早く絵が次々と描けたのです。そばで見ていた医者や家族、友人は驚いてあっけにとられて……。でも一番びっくりしたのは、この私です。そのときまで、芸術というものがいったい何なのか考えたこともなかったのですから。〈時間の無駄〉でしかない美術館や教会巡りなんてまっぴらごめん、と思っていたくらいですからね。

戦争で思ったように学業も終えられず、心臓発作で倒れるまでの五十年間はただただ働くだけの人生でした。オリーブオイル製造の

どこか東洋人的な風貌のリグストロ氏。松本市の日本浮世絵博物館にある北斎の自画像（右下）と見比べてみると確かに似ている。

Kyodo Press

HOKUSAI

A Reincarnation in Genova

ピーノ・グイドロッティ●写真
photographs by Pino Guidolotti
シルヴィオ・ピエールサンティ●文
text by Silvio Piersanti/Italmedia
内田洋子(ウーノ・アソシエイツ)●翻訳 コーディネイション
translation by Yoko Uchida/Uno Associates

化学技術者として、私はイタリア中を隈なく回りました。ご存じのように、イタリアはどの街角もどの広場も一級の芸術作品でいっぱいです。ところが私はせっかく色んな芸術作品を目にする機会があったというのに、何一つとして鑑賞することもありませんでした。

　ところが、あの世とこの世の境から戻ってきたとき、突然芸術に対する思いがわき起こったのです。まるで木が雷に打たれたようなものでした。この衝撃的な体験で、私はめくるめく気分で、すべてが新しくすばらしく感じられ、人生がすっかり変わってしまったのです。いったい私の手を動かしているのは誰なのか？　こうした不思議な感覚が宿ったことに、当初は色々と考えたものです。しばらくたった今では、〈その人〉が誰なのか、だいたいの見当はついています。さまざまな不思議なことがその後も次々と起こったのでね」

　幸せいっぱいの表情で一生懸命に話し続けるリグストロ氏は、なぜかあの北斎に非常に似ている。肩までかかる白髪。黒い穏やかな瞳。

　自分の身に起こった数々の体験を話してくれるのだが、できるだけ説明が大げさにならないようにつとめている様子。それは超心理現象といってもいい体験だった。

　不思議なエピソードの発端は、心臓麻痺で倒れた瞬間にさかのぼる。

「あの時も私はここに座っていました。突然、冷や汗が流れ出て全身の力が抜けていくのが判りました。そばにいた従業員に、〈医者を頼む。気分が悪い〉と言って、そのまま床に倒れました。まさにその瞬間、入り口から医者が入ってきたのです。彼は長年の友人で、時々うちへ遊びに来ていたのですが、折しもその日、その瞬間にやってきたのでした。彼があのとき来ていなかったら、私は助かっていなかったでしょう。偶然だろうって？　たしかにそうかもしれません。でも私の二度目の人生は、そうした〈偶然〉の連続なのです。

　意識が戻ったのは四日後でした。〈意識が戻った〉という表現は正確ではありません。臨床学的には私は危篤状態でした。ですが、病室で何が起きているかはすべてはっきりとわかっていたのです。あの〈危篤状態〉の四日間は、まさに至福の日々でした。幸せな気分で、今までに一度も、そしてこれからも決して味わうことのないピュアな幸福感でした。言葉では表せません。赤ん坊が訳もなくにこにこと笑うことがあるでしょう。ああいう充足感です。医者が次々と点滴や管を私のからだに装着するのを感じながら、そっとしておいてくれないかと願っていたほどでした」

　懸命の看護の甲斐あって、リグストロ氏は一命を取り留めた。だが、この世に戻ってきたのは病に倒れる前とは別人のリグストロ氏だった。治癒した、というより生まれ変わった、と言った方がいいかもしれない。しかも偉大な芸術家として。

　生還したリグストロ氏は、憑かれたように芸術にのめり込んでいく。絵のレッスンも受けるようになるが、最初の習作からその非凡な才能に教師は舌を巻いた。誰にも手ほどきを受けていないのに、まるで何年も前から絵に親しんでいたかのように、色付けを、色作りを手際よく行うのだった。

「色に強烈な魅力を感じたのです」当時を思い出して、ひどく感慨深げに彼は言う。

「デッサン力も磨かなければという願望にかられて、手当たり次第に本を買いあさり、息つく間もなく読みふけりました。読んだ本に出てくる絵は、すべて頭に鮮明に残り、そのどの絵もいとも簡単に描き起こすことができました。もう以前からよく知っているものをさらう、という感覚でした。実際、創作をしていて疑問が生じたとき、参考になる本を〈探しに行く〉というより〈取りに行く〉という感じでした。誰に訊かなくても、求めている本がどこにあるかがいつもすぐに思い浮かぶのです。私の住んでいる町だけでなく、それがどの町の、どの本屋の、どの棚にあるのかまで、目に浮かんでくるんです。ときどき電話や手紙で遠く離れた書店に注文を出しますが、よくそこの店員から〈何時間もかけて調べたが、店内にも取り次ぎにも該当書はない〉と謝りの返事があります。私には見えるので、〈ほらでもそこをごらんなさい。あるでしょう？〉と再度注文すると、本当にそのとおりのところに私の欲しい本があるのです。行ったこともない書店でもそうです。まるで誰かが私を導いているようでしょう？

　またあるときは画材屋の前を通りかかり、竹の管のようなものを見つけました。見たこともないものでした。何に使うかはさっぱり判らなかったけれど、どうにもおさえきれず、三、四本購入しました。店員に訊ねると、デッサン用竹製のペンだという。うれしくなって、〈じゃあ私も試してみよう〉というと、その店員はちょっと皮肉っぽく、〈どんな材料にも慣れていて相当の技術を習得している人ですら、このペンは使いこなすのが難しいので

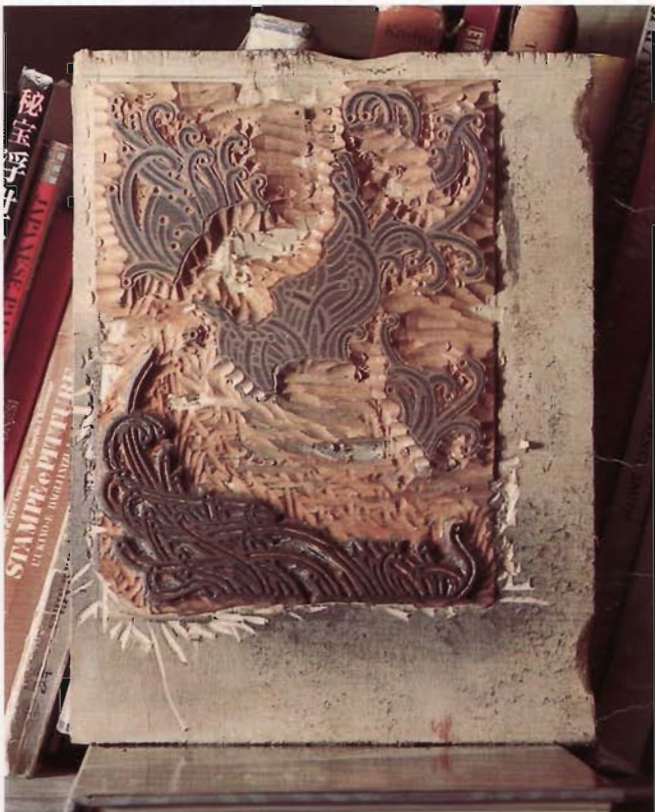
ばれんはインド製のコップ敷きをほどいて作ったという。

HOKUSAI
A Reincarnation in Genova

穴蔵のようなアトリエで彼はひとり朝から晩まで1日14時間作品を作り続けていた。

道で拾った新聞からインスピレーションを得て作ったリンゼイ・ケンプの肖像画。

自分で考案した様々な道具と初期の墨絵の作品。

いろんな物がひしめきあっている色付け、色合わせの作業台。

誰に教えられるでもなく、自身で技術を学んだ。

漢字やひらがなは近所に住む日本人に教えてもらった。

すよ。初心者のお客さんに使えるかどうか〉と忠告してくれたのでした。
アトリエに戻って、その竹ペンをインクに浸したとたん、何の迷いもなく手はかってに動きだし、菊の花、猫、にわとり、竹林を何十枚も描き出したのでした。題材はすべて東洋画の代表的なものばかりでした。出来はどれもすばらしく、我ながら感心するやらびっくりするやらでした」

この竹ペンとの出会いで、リグストロ氏は自分の芸術的使命が何なのかを悟ったのである。それは、まさに日本美術だった。日本美術に関する興味がわき起こり、懸命に勉強を始める。どの本を見ても読んでも、そこで目にするものは全て以前から知っていることのような気がしたという。ごく短期間で、数多くの手法の秘訣を解きあかし、習得。手漉きの和紙、約二百八十種類を見分け、言い当てるほどになった。実際、私たちの目の前でも、数十の和紙に目を閉じたまま触れ、〈これはミノテングジョウで、着物を保管するために使われるもの。これはトスキ。これはスミナガシの柄入りだ〉という具合にあてて、それは少しの迷いも間違いもない。

リグストロ氏は日本語を話さない。しかし、美術の専門用語や地名、人物名を間違えることもなくすらすらと口にする。日本人でもこうはいかないかもしれない。それだけでなく、日本の美術史、文学史、歴史を熟知していて、たくみに解説するのである。いったいこれだけの知識を驚くほどの短期間に、どうやって習得したのだろうか。しかもたった一人で。以前には、文学も歴史も芸術も勉強をしたことがなかったというのに、だ。

「私はまるでブルドーザーのようでした」

習作や作品の数の多さに圧倒されている私たちを見て笑いながら彼は言う。

「どんなに難しい技術的な問題につきあたっても、翌日にはいとも簡単に解決できました。複雑な製法の和紙も自分で創ることができました。次々と読む本からは、芸術と歴史、禅を学ぼうとしたのです。まるで熱にうかされているようでした。

先に進めば進むほど、日本美術に惹かれていくのがよくわかりました。理由はよく分からないままです。そしてまたもやそこで、不思議なことが起きたのです。どういうわけか妻の親戚のもとに〈The Studio〉という貴重な雑誌があって、それが私の手元に回ってきました。この雑誌は、ロンドンで半世紀ほど前に刊行されたもので、その号には版画の特集が組んであったのです。

再度、雷に打たれたような衝撃でした。木製の版に絵を描き、彫り、刷る。まさしく私が探していたものでした。それまで何を求めていたのか自分でもよく分からなかったのに、まるで目からうろこがおちたように、これだ、とすべてが明らかになったのです」

リグストロ氏は、全身全霊、その全ての創造力を傾けて版画に打ち込むようになる。何百枚もの版を彫った。柘植(つげ)、胡桃(くるみ)、林檎、そして桜。古の日本人画家達が使用した、ばれんや三角刀など日本独特の道具を自分で作り出しながら。

リグストロ氏は、北斎に自分を導くものを感じとり、これが自分の師だ、と信じた。十九世紀に生きた版画の巨匠についていくと決めたのだ。

非常に貴重な金箔やラピスラズリなども使いこなすようになっていく。ウルシと混ぜながら。

「そうそう、このウルシですがね、これもまた説明のつかない不思議な体験でした。古の日本の巨匠たちが、色粉をまぜるのに西洋では手に入らない何か特殊な液体をのばして混ぜ合わせていたらしいことは分かっていました。それがどうやらウルシだったらしいことがわかりました。その木は残念ながら、ヨーロッパでは育ちません。このウルシなしに日本の師匠のレベルに追いつこうとするのは、不可能です。ある朝のことです。私はここに座って、何とかこのウルシに代わる方法がないかと頭をひねっていました。そこへ港から知人の船員がやってきて、〈おい、ジョヴァンニ、化学に明るいと聞いているが、ちょっと手を貸してくれないか。港に日本から船がついて、何だか得体の知れない白いものが荷のなかにあるのだが、税関でもその正体がわからなくて困っているんだよ〉。船員の言うことを聞いて、私の心臓は口から飛び出すのではないかと思いました。私にはもう、その白い物体の正体がわかっていました。港に行って、この目でたしかにそれが思った通り、ウルシであることを確認したのです。大変な量でした。そして宛先は、不明！　私は大急ぎで、税関で必要な手続きと支払いをすませて、倉庫に運び込んだのでした。いまだにこの時のウルシを創作に使っているのです。日本から遠く離れた、地図にも出ていない港町についたウルシ。これもやはり偶然とおっしゃいますか？」

彼の得意の色は地中海の青。何の道具か分からずに購入した竹ペン。

HOKUSAI
A Reincarnation in Genova

竹ペンをインクに浸したとたん、何の迷いもなく手はかってに動きだし、菊の花や竹林を描き出した。

もう誰にも彼をとめることはできない。次から次へと色刷りの版画は生み出されて、そのどれもが傑作なのである。北斎の国、ニッポンではすでに忘れ去られた技とスタイルが、時と場所をへだててイタリアに忽然とよみがえったのである。

リグストロ氏は北斎の人生とその芸術を熟知している。それを私たちに教え諭す、という感じではなく、彼の口を通して北斎が語っているかのよう。その表情は偉大な巨匠そのもので、確かにイタリア人なのにすっかり日本人のような顔つきになっていて驚かされる。

「北斎の人生は波瀾万丈で、名前と芸風を五十四回も変え、家は九十二回も代えています。彼の九十三軒目の家が、この私の身体だったと考えるのは変でしょうか？　私の絵は、北斎の物と違って色が深く錯綜しています。これは、もしかして彼の五十五番目の作風ではないのでしょうか。私の名前も、彼の五十五番目の名前とは考えられませんか？　六十歳のときに北斎も心臓発作に襲われています。治療に彼は、日本の伝統的な処方を使いました。柑橘類を木製のナイフで細かく切り、土鍋に入れた日本酒で煮込み、その煮汁を何回にも分けて四十八時間内に服用したのです」

彼は滔々と話し続ける。まるで親戚のおじさんのことを思い出すかのように。

「講演の依頼も受けます。そういうとき、私はとりわけ準備もせずに出かけ、話をします。私の口と手は、私から離れてひとりでに動きだすかのような感じです。私は、自分が何を教えるつもりなのか、話すつもりなのかさっぱり知らないのです。ところがいったん話し始めると、専門家でも話さないようなとても面白い話ができてしまって。本で読んだ内容でもないのです。身体の中からわき起こってくる感じでね。不思議です。

私は、北斎のまねはしません。私の使う色は、彼のものより暖色で地中海の色です。もちろん、やってみろ、と言われたら、日本の画家達の手法をまねることはわけないです。写楽の作風だって、できます。専門家でもわからないでしょう。でもそういうものを創っても何の役にも立ちませんから。リプロダクツして売れば、という人もいますが、私は自分の作品を売る気はまったくないのです」

さて、専門家は実のところ、このミステリアスな芸術家をどう評価しているのだろうか。

イタリアの美術専門誌は、リグストロ氏のことを紹介する記事の中で、〈ヨーロッパで最高の〝刷り物〟と〝錦絵〟の作家であり、発祥の地である日本でさえ忘れ去られてしまった版画の手法を熟知している〉とする。

一九九一年六月に美術評論家の福田和彦氏がはじめて彼のアトリエを訪れたとき、〈小さく不思議な竹製の器を開く様な印象がした。そこには地中海の明るい太陽の日差しがさし込み、夢幻の版画の色達が歌い、踊っていた。黄金、銀、赤、青、緑の色が互いにうまく錯綜しあっている〉と、イタリアの芸術がそこまで高いレベルに到達したことに驚き、こうも書き記している。〈木版画は国境を越えて、リグストロの手を得て、新しい息吹を吹き込まれたのである。……リグストロの版画は詩的な世界だ。そこではミューズがハープを奏でている。この純粋な美しさに酔いしれるのは、私だけではないはずである〉

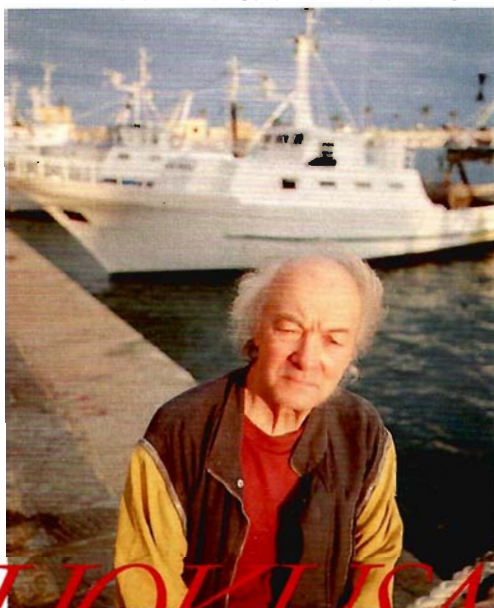
同様に、ジャック・ヒラー氏（ロンドンのサザビーズの日本美術専門の評論家）も賞賛してやまない。〈彼の才能は、まず何より木の版に彫り込む手法のレベルの高さにある。誰にもそれを抜くことができないだろう。さらに、それを紙にうまく刷り上げる腕は、一六〇〇―一八〇〇年代日本の刷り物師と同様のレベルである〉とも述べている。

ヴェネツィア大学の美術史専門のカルツァ教授は、美術史を専攻する自分の教え子らをリグストロ氏のもとへ送り込んでいる。日本の錦絵の技術の秘訣を学ばせるためだ。

ある日、道を歩いていたリグストロ氏は古新聞に目をとめた。そこには和服の舞台衣装をまとったリンゼイ・ケンプの写真があった。惹かれるものがあって、彼はそれを彫る。大変すばらしい出来だった。人づてにそれがケンプの手に渡り、彼はリグストロの作品にぞっこん惚れ込み、その肖像版画を部屋に飾っているという。その版画の脇には、リグストロ氏がケンプのために書いた詩も彫られている。その詩は、リグストロ氏自身を紹介するにもふさわしい内容だ。

あなたは幽霊か？
あなたは溜息か？
あなたは上空から落ちてきた流れ星か？
あなたはさまよう魂か？
花のように存在するのか？
それとも踊る詩人か？
あなたは流れる雲なのか？

ジョヴァンニ・リグストロ・ベリオ、不思議で魅力的な詩人で画家。一体、彼は誰なのか？ **M**

自宅そばの港で。ここに宛て先不明のウルシが荷揚げされた。

HOKUSAI
A Reincarnation in Genova

イタリアの美術専門誌は彼のことを「ヨーロッパで最高の〝刷り物〟と〝錦絵〟の作家」と評している。

アトリエの隅に隠すようにして置いてあった「春画」。

DA PAG. 76 DELLA RIVISTA
"MARCO POLO
TOKY.

Una delle più grandi scoperte del secolo!

Una straordinaria esperienza in fin di vita.

IL GENIALE STAMPATORE DI UKIYO-E DI GENOVA È LA REINCARNAZIONE DI HOKUSAI!

Un perito chimico specializzato nella produzione dell'olio, privo d'interesse per l'arte e di talento per la pittura viene colpito da un infarto ed è in pericolo di vita. Sulla soglia della morte compie un'esperienza straordinaria, rivive e scopre di possedere un inusitato talento artistico.

Quasi guidato da una misteriosa presenza s'immerge nel mondo delle stampe. Possiede in modo stupefacente la tecnica di un grande maestro giapponese di due secoli fa.

Protagonista di questa storia è un settantenne, Giovanni Ligustro Berio.

Appresa la singolare notizia mi recai nello studio di Ligustro, situato nella zona portuale di una città a Nord di Genova.Era al pianterreno di una casa, in una stradina. A prima vista pareva una bottega di un falegname o di un calzolaio.Nello studio, che non misurava più di una decina di metri quadri, erano accumulate alte pile di materiali e di opere. di tavolette incise e di carte giapponesi, a tal punto che quasi mancava lo spazio per muoversi. In questa sorta di tana egli si dedicava alle sue creazioni dal mattino alla sera, per quattordici ore al giorno.

"Come può constatare ora dispongo di una montagna di libri e di materiale di documentazione, ma quando iniziai a sentire un irrefrenabile desiderio di dipingere non avevo neppure un libro d'arte. Avevo tuttavia l'impressione che "qualcuno" guidasse la mia mano.Sentivo che "qualcuno" dentro me stava usandomi come uno strumento.

Dopo il risveglio dallo stato comatoso in cui ero precipitato a causa della paralisi cardiaca, presi in mano la penna e disegnai una figura dopo l'altra, con estrema facilità e rapidità, quasi fossi stato un autentico artista. Medici, familiari e amici guardavano stupiti...Ma il più sbalordito ero io. Fino a quel momento non avevo mai pensato all'arte.Ero persino alieno alle visite ai musei e alle chiese, che reputavo un inutile sperpero di tempo.

A causa della guerra non ero riuscito a completare gli studi e nei cinquant'anni intercorsi fino al giorno dell'infarto mi ero dedicato soltanto al lavoro.Viaggiavo senza sosta in tutta la nazione per svolgere la mia attività di perito chimico nel campo della produzione dell'olio di oliva.Come

è noto, strade e piazze d'Italia sono ricche di opere d'arte.meravigliose. Ma pur avendo la possibilità di ammirarle non ne apprezzai mai neppure una.

Quando tornai dal confine tra il mondo terreno e quello ultraterreno sorse in me un improvviso interesse per l'arte.Ero come un albero colpito da un fulmine. Fu un impulso: provai un senso di vertigine, tutto mi apparve nuovo e meraviglioso, la mia vita cambiò completamente.Chi guidava la mia mano? In quel momento azzardai diverse supposizioni. Ora, a distanza di tempo, presumo di sapere chi sia. Strani eventi accaddero in seguito, numerose volte."

Osservo Ligustro mentre parla con fervore e con un'espressione di radiosa felicità: somiglia straordinariamente a Hokusai. Lunghi capelli candidi.Nere pupille, sguardo sereno.

Racconta le sue numerose esperienze cercando di evitare qualsiasi esagerazione.Esperienze che potrebbero essere definite paranormali.

Strani episodi che ebbero inizio nell'attimo in cui fu colpito dall'infarto.

"Anche allora ero seduto qui. D'un tratto sudai- un sudore freddo- e sentii che ogni forza mi abbandonava. Dissi a un mio dipendente: "Chiama un medico. Sto male." e caddi a terra. Proprio in quell'istante entrò un medico. Era un vecchio amico che veniva di tanto in tanto a trovarmi. Arrivava al momento giusto.Se non fosse sopraggiunto non sarei sopravvissuto.Un semplice caso? E' possibile. Ma la mia seconda vita è una continua successione di simili"casi".

Mi risvegliai dopo quattro giorni.Non sarebbe esatto dire che "tornai cosciente". Clinicamente ero stato in agonia. Eppure non avevo mai perso la coscienza di ciò che accadeva intorno a me.Quei quattro giorni di "stato comatoso" furono un paradiso per me.Una sensazione di gioia, una purissima felicità mai provata fino ad allora, che mai più proverò.Indefinibile. Un senso di appagamento. Come quello di un neonato che sorride senza motivo apparente.Avrei persino voluto che i medici mi lasciassero tranquillo, senza più applicarmi flebo e tubicini, di cui ero cosciente."

Grazie alle intense cure mediche Ligustro si salvò. Ma a tornare in questo mondo fu un Ligustro differente dall'uomo di un tempo.Più che "guarito" era "rinato".Oltretutto come grande artista.

Il "rinato" Ligustro si dedicò anima e corpo all'arte, come un invasato.

Prese anche lezioni di pittura e il maestro fu stupito dall'eccezionale talento rivelato dai suoi primi esercizi. Sebbene nessuno l'avesse ancora istruito maneggiava i colori e li sfumava come un provetto artista, abituato a dipingere da lunghi anni.

"Ero intensamente attratto dal fascino dei colori." ricordò con profonda emozione Ligustro." Desideravo perfezionare la mia capacità di disegnare, feci dunque incetta di libri e li lessi avidamente. Mi rimanevano impresse nella mente tutte le illustrazioni e potevo riprodurle a memoria disegnandole con estrema facilità. Avevo l'impressione di ritrovare qualcosa che conoscevo bene. In realtà,quando durante un atto di creazione artistica mi sorgeva un dubbio, più che a "cercare" andavo a "prendere" il libro da consultare. Senza domandare a nessuno sapevo subito dove trovare il libro desiderato. Vedevo in quale città, in quale libreria, persino su quale mensola fosse collocato.Talvolta ordinavo un libro con una telefonata o una lettera a una libreria lontana e mi veniva risposto con rammmarico : "l'abbiamo cercato per ore ma non è né in negozio né in deposito". Ma io lo vedevo e insistevo: "Guardate là. C'è, vero?" E il mio libro era veramente nel luogo che avevo indicato. Accadeva anche nelle librerie in cui non mi ero mai recato. Come se qualcuno mi avesse guidato, non vi pare?"

Un giorno passando davanti a un negozio che vendeva colori e pennelli notai una sorta di tubo di bambù. Un oggetto mai veduto. Ignoravo a che cosa servisse, ma non seppi resistere alla tentazione di acquistarlo. Ne comprai tre o quattro.Il commesso mi spiegò che era una penna di bambù per tracciare disegni. "Bene, allora proverò anch'io." dissi; il commesso replicò: "Ha difficoltà ad usarla anche chi conosce ogni tipo di materiale e possiede una tecnica notevole. Dubito che un dilettante possa servirsene."

Tornato al mio studio immersi la punta della penna nell'inchiostro e subito la mano mi si mosse e senza alcuna esitazione riempii decine di fogli con disegni di crisantemi, gatti, galline, boschetti di bambù. I soggetti più caratteristici della pittura orientale. Li avevo tracciati con straordinaria bravura che mi lusingava e mi stupiva."

La penna di bambù rivelò a Ligustro quale fosse la propria missione artistica. L'arte giapponese. L'interesse per l'arte giapponese lo indusse a iniziare uno strenuo studio. Qualsiasi libro sfogliasse o leggesse aveva l'impressione di avere già visto e conosciuto tutto. In breve tempo apprese

numerose tecniche decifrandone i segreti. Poteva distinguere duecento ottanta tipi di carta giapponese fabbricata a mano. Sottoposi al suo esame decine di carte giapponesi che egli osservò e sfiorò con le dita, quindi, senza alcuna esitazione, ne individuò i nomi: "questa è una minotengujō, è usata per avvolgere i kimono da riporre, quella è una tosuki, quest'altra è una suminagashi con motivi"

Ligustro non parla il giapponese.Ma cita con la massima facilità e con precisione termini tecnici concernenti l'arte giapponese, nomi di luoghi e di persone. Ostici persino ad un giapponese. Inoltre mostra una profonda conoscenza della storia, dell'arte, della letteratura del Giappone, e ne disserta con prodigioso talento. Come avrà potuto acquisire un tale patrimonio culturale in un tempo così sorprendentemente breve? Autodidatta. Senza aver mai, prima di allora, studiato letteratura, storia o arte.

"Sono stato un bulldozer" mi confidò ridendo Ligustro notando lo stupore per l'impressionante mole di prove d'autore e di opere. "Per quanto ardui fossero i problemi tecnici in cui mi imbattevo, il giorno seguente riuscivo a risolverli con estrema facilità. Riuscivo persino a fabbricare da solo carte giapponesi che esigevano complessi procedimenti. Divoravo libri uno dopo l'altro studiando arte, storia, zen. Era quasi una febbre.

Più progredivo e più mi sentivo affascinato dall'arte giapponese.Non ne capivo la ragione.Accadde allora un fatto strano. Un parente di mia moglie ebbe fra le mani una preziosa rivista "The Studio" e me la passò. Era stata stampata a Londra mezzo secolo fa e conteneva un inserto speciale sulle stampe. Fu un nuovo colpo di fulmine. Dipingere su una tavoletta, incidere, stampare. Avevo trovato. Sapevo ormai esattamente che cosa stessi inconsciamente cercando."

Ligustro si dedicò anima e corpo con tutta la sua creatività alla xilografia. Incise centinaia di tavolette.Di bosso, di noce, di melo, di ciliegio. Si fabbricò scalpelli triangolari e sgorbie simili a quelli usati dagli antichi artisti giapponesi.

Ligustro intuiva che era Hokusai a guidarlo e l'aveva eletto a maestro. Decise di seguire le orme del grande artista vissuto nel diciannovesimo secolo.

Incominciò a familiarizzarsi con l'uso di preziosi fogli d'oro e di lapislazzuli. Mescolati con lacca.

"Già, la lacca... un'altra inspiegabile, strana esperienza. Sapevo che gli antichi artisti giapponesi diluivano i colori con un liquido speciale, introvabile in occidente. Compresi infine che era lacca. Purtroppo è un albero che non cresce in Europa. Sarebbe stato impossibile raggiungere senza il suo ausilio il livello dei maestri giapponesi. Accadde un mattino. Ero seduto qui e mi arrovellavo nel tentativo di trovare un surrogato della lacca. Entrò un conoscente, un marinaio che veniva dal porto: "Ehi, Giovanni! So che sei un esperto di chimica.Aiutaci. Abbiamo in porto una nave giapponese con nel carico uno strano materiale bianco.Alla dogana non capiscono che cosa sia." Alle parole del marinaio mi sentii il cuore in gola. Intuivo quale fosse il materiale bianco.Mi precipitai al porto e constatai che si trattava proprio di lacca. Una grossa quantità.E si ignorava a chi fosse destinato! Svolsi il mio piano espletando in fretta le pratiche doganali e dopo aver pagato trasportai la lacca in un magazzino. Uso ancora quella lacca per le mie creazioni. Una lacca approdata in un porto che su molte carte non è neppure segnato, lontano dal Giappone. Anche questo un semplice caso?"

Ormai nessuno avrebbe potuto fermarlo.Nascevano una dopo l'altra incisioni a colori, e tutte erano capolavori.Tecniche e stili ormai dimenticati in Giappone, il Paese di Hokusai, rivivevano all'imrovviso in Italia, lontano nello spazio e nel tempo.

Ligustro conosce nei minimi particolari la vita e le opere di Hokusai. Quando ne parla non si limita a dissertarne, pare che per bocca sua sia Hokusai stesso a raccontare. L'espressione del suo volto è quella del famoso artista , sebbene Ligustro sia incontestabilmente italiano le sue fattezze assumono sorprendenti tratti orientali.

"La vita di Hokusai fu densa di vicissitudini, mutò nome e stile artistico cinquantaquattro volte, cambiò abitazione novantadue volte.Le sembra strano che io reputi il mio corpo la sua novantatreesima casa? Nelle mie stampe i colori sono più intensi e complessi di quelli di Hokusai. Forse questo è il suo cinquantacinquesimo stile pittorico.E Ligustro non sarà il suo cinquantacinquesimo nome? Anche Hokusai fu colpito da un infarto a sessant'anni.Si curò con una ricetta tradizionale. Agrumi sminuzzati con un coltello di legno, bolliti con sake in un recipiente di terracotta; una bevanda che sorseggiò numerose volte durante quarantotto ore."

Ligustro parlava con entusiasmo. Quasi ricordasse episodi della vita di un parente.

"Mi chiedono anche di tenere conferenze. Mi presento senza aver preparato alcun discorso e parlo. Ho l'impressione che bocca e mani si muovano indipendentemente dalla mia volontà. Ignoro l'argomento che sto per affrontare. Ma iniziato il discorso narro storie molto interessanti, soggetti che neppure uno specialista saprebbe trattare.Non sono un retaggio delle mie letture. E' come se scaturissero dal mio intimo. Strano.

Non imito Hokusai. I miei colori sono mediterranei, più caldi dei suoi. Potrei naturalmente cimentarmi con facilità nell'imitazione delle tecniche dei pittori giapponesi.Potrei creare stampe con lo stile di Sharaku. Che neppure uno specialista distinguerebbe.Ma che senso avrebbe? Potresti riprodurle in serie e venderle - mi dicono. Ma io non ho alcuna intenzione di vendere le mie opere.

Ma come giudicano gli esperti questo artista così misterioso?

Una rivista d'arte italiana dedica a Ligustro un articolo e lo definisce "autore dei più stupendi surimono e nishiki-e d'Europa, profondo conoscitore di tecniche d'incisione dimenticate persino nel paese d'origine, il Giappone."

Il critico d'arte Kazuhiko Fukuda visitò lo studio di Ligustro nel giugno del I99I :" Avevo l'impressione di aprire un piccolo, misterioso contenitore di bambù, in cui filtravano i luminosi raggi del sole mediterraneo e i colori di fantastiche stampe cantavano e danzavano. Ori, argenti, rossi, azzurri, verdi si mescolavano mirabilmente." Stupito dall'alto livello raggiunto dall'arte italiana aggiunse: " Grazie alla mano di Ligustro un nuovo spirito anima le stampe, che varcano ormai i confini della terra d'origine. ...Le incisioni di Ligustro creano un mondo di poesia. Ove le Muse suonano l'arpa.Non sono certamente il solo ad inebriarmi di una così pura bellezza."

Nello stesso modo anche Jack Hillier, esperto d'arte giapponese presso la casa d'aste Sotheby's di Londra, è prodigo di lodi: "Il suo genio si manifesta soprattutto nell'alto livello raggiunto nella tecnica d'incisione. L'abilità con cui applica la carta da stampare emula il talento degli artisti giapponesi dal milleseicento al milleottocento."

Il professor Calza, studioso di storia dell'arte e docente all'Università di Venezia invia a Ligustro i propri allievi. Affinché insegni loro i

segreti della tecnica del nishiki-e.

Un giorno, camminando per strada, Ligustro notò un vecchio giornale. Vide la fotografia di Lindsay Kemp con indosso un kimono di scena. Ne fu attratto e ne riprodusse l'immagine in un'incisione. Un'opera meravigliosa. Passò di mano in mano fino a Kemp, il quale, affascinato dalla creatività di Ligustro appese nella propria camera quel ritratto, con a lato una poesia che Ligustro dedicava a Kemp .Versi che mi paiono adatti a presentare Ligustro :

" Sei un fantasma?
Un sospiro?
Una stella caduta dal cielo?
Uno spirito vagante?
Esisti come fiore?
O sei un poeta che danza?
Una nuvola che corre?

Giovanni Ligustro Berio, uno strano, affascinante poeta e pittore. Chi sarà realmente?

TRADUZIONE DIDASCALIE

Il geniale incisore di Genova e' una incarnazione di Hokusai Pag. 76 (Indice)

Pag.76 foto piccola: Le fattezze di Ligustro ricordano un volto orientale. La somiglianza appare evidente se la si confronta con il ritratto di Hokusai conservato nel Museo delle stampe Giapponesi della citta' di Matsumoto.

Pag.78 foto piccola: Dal mattino alla sera lavora per 14 ore nel suo studio. Pare che abbia ricavato un utensile da un sottobicchiere Indiano per fare il "BAREN".

Pag.79 foto grande, didascalia in alto a sinistra: Ritratto di Lindey Kemp un'idea tratta da una illustrazione di un giornale raccolto per strada.

Pag.80 foto in alto a sinistra: I vari strumenti adoperati dal maestro e i primi disegni ad inchiostro (SUMI-E).

foto in alto a destra: Il tavolo in cui il maestro mischia e prepara i colori e li applica stipato di oggetti.

foto in basso a sinistra: Apprese la tecnica da solo senza alcun maestro.

foto in basso a destra: Ideogrammi di HIRAGANA gli furono insegnati da una Giapponese che vive nelle vicinanze.

Pag.81 Nell'attenzione immerse la punta della penna di bambu' nell'inchiostro: la sua mano si mosse senza alcuna esitazione e disegno' fiori di crisantemo e boschetti di bambu'.

Pag.82 foto piccola: Al porto vicino alla sua casa vi fu portata una lacca destinata ad una persona conosciuta. Una rivista d'arte Italiana lo definisce - Autore delle piu' stupende NISHIKI-E e SURIMONO di tutta Europa.

Pag.83 foto grande, didascalia in alto a destra: Una SHUNGA quasi nascosta in un angolo dello studio.